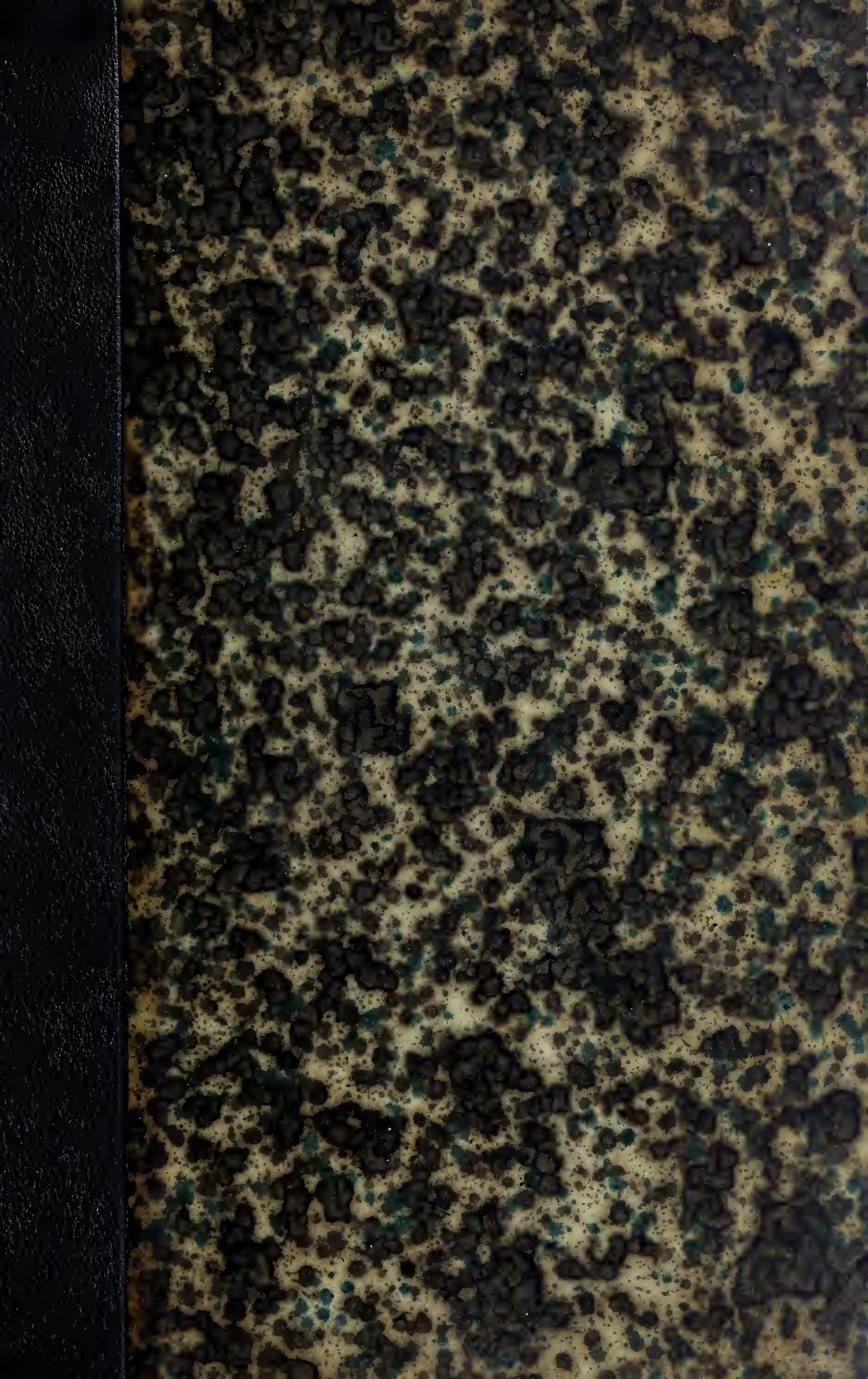






LA

SCULPTURE EN BRONZE


J. Claye, imprimeur
S. Benoit, 7. à Paris

LA

SCULPTURE EN BRONZE

CONFÉRENCE

FAITE A L'UNION CENTRALE

DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

Le 29 avril 1868

PAR

M. EUGÈNE GUILLAUME

STATUAIRE, MEMBRE DE L'INSTITUT,
DIRECTEUR DE L'ÉCOLE IMPÉRIALE DES BEAUX-ARTS.



PARIS

A. MOREL, LIBRAIRE-ÉDITEUR

13, RUE BONAPARTE, 13

M DCCC LXVIII



LA

SCULPTURE EN BRONZE

Messieurs,

La sculpture en bronze offre un champ si considérable à l'étude, que je ne puis avoir la pensée de toucher dans cet entretien à tout ce qu'embrasse un sujet dans lequel les grands intérêts de l'art & de l'industrie se confondent. Mais en songeant aux chefs-d'œuvre qui sont la gloire commune de l'une & de l'autre, il m'a semblé que je pourrais appeler votre attention sur quelques points de doctrine qui ont toujours besoin d'être confirmés ou remis en mémoire, & vous parler des questions d'enseignement spécial qui se présentent aujourd'hui dans l'industrie du bronze. Déjà des esprits distingués & pratiques ont su s'entendre en vue de les résoudre. Cet effort de l'initiative privée est digne d'éloge; il fait naître sur le caractère & la portée que pourraient avoir en France des associations de ce genre, si elles étaient

largement développées, des réflexions que je serai conduit à vous soumettre.

Tout le monde sait que l'on range sous la dénomination très-générale de bronze une nombreuse série d'alliages dans lesquels le cuivre, dominant dans une proportion très-forte, se trouve uni soit à de l'étain, soit à du zinc, ceux-ci étant purs ou mêlés avec du plomb, soit avec tous ces métaux diversement associés. Il y a aussi des bronzes qui contiennent de l'argent ou de l'antimoine, & quelques-uns dans lesquels on rencontre des traces de fer.

Les combinaisons qui peuvent résulter du mélange de ces différents éléments sont nombreuses. Quelles qu'elles soient, leur densité est supérieure à celle du cuivre; elles sont plus dures & plus tenaces que lui, & cependant plus fusibles : elles coulent mieux aussi lorsqu'elles sont en fusion. Refroidies, elles offrent plus de résistance aux agents extérieurs & leur grain serré les rend susceptibles de recevoir par la main-d'œuvre un fini plus parfait.

La composition du bronze a une grande importance : car des rapports que l'on établit entre ses parties constitutives résultent les qualités essentielles qu'il doit posséder : ce sont avant tout la fluidité, la ductilité, la résistance.

Il faut, en effet, que le métal liquéfié pénètre activement dans toutes les parties du moule, en épouse tous les replis; il faut qu'il reçoive sans se briser le travail du marteau, sans se déchirer celui du ciseau ou du burin, sans s'érailler ou s'empâter celui de la lime; il doit avoir la ténacité qui, tout en assurant la solidité des ouvrages, permet à l'artiste de leur donner le caractère & l'effet que la matière comporte; de plus il est nécessaire que la fonte ait naturellement une belle couleur, car on peut

vouloir conserver celle-ci; il faut, en tout cas, qu'elle puisse bien prendre la *patine*.

La couleur naturelle offre à mon sens un grand intérêt, on n'en tient pas tout le compte qu'il faudrait; elle peut seconder les vues de l'artiste; il est possible de la fixer. D'un autre côté, la coloration que le bronze contracte par une légère oxydation de la surface, & qui est la patine, cette coloration tient aussi dans la sculpture en bronze une place importante. On arrive artificiellement à donner des teintes qui, bien que factices, sont solides, & on peut par là introduire dans une œuvre une variété que l'art ne répudie point. Mais suivant que la patine, qui est l'effet du temps, se produit avec une couleur légère ou pesante, suivant qu'elle a l'apparence d'un émail brillant ou d'un sédiment terreux, elle devient pour le métal une marque de noblesse ou un signe d'infériorité. Aussi pour tous ces motifs s'est-on beaucoup occupé de rechercher & de déterminer les proportions de l'alliage.

Les ressources dont dispose la chimie ont permis d'étudier les bronzes de toutes les provenances & de toutes les époques. Dans les bronzes antiques, dans ceux qu'à raison de leur beauté comme œuvres d'art on peut rattacher avec quelque certitude aux temps où la sculpture a été portée à sa perfection, l'étain se trouve seul associé avec le cuivre. Ainsi dans quelques ouvrages grecs, on a trouvé une proportion d'étain qui peut être estimée en moyenne à quatorze pour cent dans les statues & à dix & un tiers quand il s'agit des ustensiles. C'est aussi, à peu de chose près, la composition de bronzes égyptiens, qui donnent 85, 85 de cuivre pour 14, 15 d'étain. Et les personnes qui chaque jour dans nos musées ont l'occasion d'admirer la belle coloration des armes &

des bijoux gaulois ne peuvent ignorer que (sauf quelques traces de fer & de plomb) le métal qui les compose a des bases identiques.

Il y avait entre les peuples anciens qui bordaient la Méditerranée de nombreux échanges. Non-seulement le cuivre se tirait à la fois des îles de la Grèce & de l'Espagne, mais il y avait des villes, comme Délos & Égine, dont l'industrie consistait à faire du bronze & à l'exporter. Cette combinaison du cuivre & de l'étain, qui répond à ce que l'on appelait l'airain, fournit un métal d'une couleur naturelle plus ou moins rouge & dont la dureté se marque davantage à mesure que l'étain y entre en plus grande quantité. Lorsque ce dernier compte dans l'ensemble pour plus de 24 pour 100, on arrive à un produit gris rose qui est cassant & se travaille difficilement à l'outil.

Dans l'antiquité, le genre de bronze qui consiste dans le mélange du cuivre avec le zinc d'où vient le laiton se trouve particulièrement dans la monnaie romaine du temps de l'empire. Elle donne une moyenne de 95, 20 de cuivre pour 4, 80 de zinc. Le métal produit par ces deux éléments coule bien; il est moins tenace que le précédent, mais se travaille plus facilement & il prend bien la patine. Il possède toutes les nuances du jaune, depuis la couleur de citron foncé jusqu'à celle de la paille. Dans des conditions déterminées il approche de l'or par le ton & par l'éclat.

Pline l'Ancien, dont le langage n'a pas une précision suffisamment scientifique, parle beaucoup de l'introduction dans le bronze de différentes sortes de plomb. On rencontre celui-ci dans les antiques monnaies du Latium, avec cette particularité qu'associé ici au cuivre & à l'étain il est absent de tous les objets d'art ou des usten-

siles du même pays & de la même époque. Le témoignage de Pline indique que l'on s'en servait de son temps, & il apparaît dans les bronzes gallo-romains, dans la statue de Lillebonne et dans d'autres encore, comme un élément constant. Il y a des ouvrages exécutés par les Burgondes & par les Francs au moment des invasions barbares, ouvrages tels que boutons, boucles & contre-plaques de ceinturons, dans lesquels le plomb est porté à quarante-quatre parties pour cent. Inutile de dire qu'un pareil métal est peu homogène, pâteux, d'un gris terne & que sa patine est sans éclat.

Les expériences que nous résumons n'ont pu être que très-bornées ; telles que Mongez, d'Arcet, Vauquelin, Girardin & quelques autres les ont fait connaître, elles ne répondent pas assez à ce que les ouvrages d'art & les écrits des anciens nous apprennent. Elles ne suffisent pas à nous expliquer les effets qu'ils ont su tirer du bronze. Il y a des traditions qui autorisent à penser qu'ils s'étaient créé dans ce genre des ressources qui échappent à nos analyses. Qu'on se rappelle ce qui est dit d'une figure de Jocaste & de sa pâleur ; d'un Athamas, dont le visage était rouge de honte ; d'une statue de l'Amour, qui semblait avoir toute la fraîcheur du coloris de la jeunesse. D'ailleurs les analyses ne peuvent donner que des résultats approximatifs. Les moyens dont on dispose sont rigoureux ; mais comment apprécier des déchets presque inévitables. Les métaux plus fusibles que le cuivre peuvent se volatiliser, lorsque, mélangés avec lui, ils sont maintenus trop longtemps à une température supérieure à celle où ils entrent en fusion ; & d'un autre côté les essais pratiqués sur les mêmes pièces peuvent donner des formules différentes, la difficulté étant grande d'arriver à ce que les parties d'un al-

liage se répartissent également dans sa masse entière.

Il est néanmoins regrettable que l'on n'ait point analysé les fontes du Primatice, dont le Laocoon qui orne le jardin des Tuileries est un si bel exemple. Il est fâcheux aussi que Benvenuto Cellini, si explicite quand il parle du moulage de ses statues, dise si peu de chose du bronze avec lequel il les coulait. Celui des Keller jouit en France d'une grande célébrité, & souvent on le demande aux fondeurs lorsqu'on traite avec eux pour de grands ouvrages. Les essais qu'en ont faits d'Arcet & Vauquelin ont fourni les éléments de la formule suivante : C. 91-60. — Z. 5,33 — E. 1, 70 — P. 1,37. Le métal de la statue équestre d'Henri IV est composé de 87,80 de cuivre, — 6,52 de zinc, — 5,10 d'étain & de 0,58 de plomb.

Ce qui ressort du rapprochement & de la comparaison sommaire des formules données par les bronzes antiques & par les modernes, c'est d'abord que de nos jours le zinc est préféré à l'étain comme élément secondaire, &, si l'on se souvient de ce qui vient d'être dit des qualités du cuivre-zinc, on en comprendra facilement la raison ; c'est ensuite que le nombre des éléments est plus considérable. Ce fait marque le désir que l'on a eu de réunir dans un seul métal les avantages de l'airain ou du bronze proprement dit & ceux du laiton, c'est-à-dire d'emprunter au premier sa tenacité, au second ses propriétés malléables. On associe donc l'un & l'autre à différents degrés ; le métal ainsi obtenu offre des qualités qui varient selon le dosage ; il en est de même de la couleur. Or, si maintenant on considère que l'échelle des colorations comprend une double série qui va, d'une part, du rouge au gris rose, &, de l'autre, du jaune foncé au jaune clair en passant par toutes les nuances de l'or ; si l'on observe de plus que le cuivre & l'antimoine donnent un ton violet, on reconnaîtra que

nous avons dans le bronze un double métal qui, grâce aux alliances qu'il comporte avec lui-même, peut répondre, sous le rapport des qualités matérielles, à une infinité de cas déterminés ; & qui sous le rapport de la couleur met à notre disposition une véritable palette. Telles sont les qualités du bronze & les ressources qui sont en lui. Voyons maintenant ce que l'homme lui doit & ce qu'il en a tiré.

Messieurs, c'est le privilége de certaines matières sujettes au travail de doter tous les objets qui en sont formés d'un caractère générique. Ces matières, telles que la nature nous les donne, ou telles que notre industrie les constitue, s'offrent à nous comme des masses inertes. Mais dès que nous sommes aux prises avec elles, dès que nous les attaquons pour les plier à nos conceptions, chacune d'elles semble développer aussitôt un tempérament particulier. Chacune d'elles, sous l'effort de l'artiste ou de l'artisan, obéit, mais aussi résiste en vertu d'une énergie caractéristique et d'une humeur originale. Une véritable lutte s'établit. Tandis que l'initiative humaine s'exerce à façonner marbres, pierres dures ou métaux, les lois qui président à leur constitution & qui sont leur essence se dégagent, réagissent contre l'idée, pèsent sur elle. L'intelligence les reconnaît, & bien que la pensée semble s'établir de vive force dans la matière rebelle, le génie que celle-ci contient en puissance met sa marque sur l'œuvre de l'homme & lui confère un caractère indélébile.

Ces compromis sont nécessaires, Messieurs, ils déterminent les sphères d'action des différentes branches de l'art ; ils créent dans le domaine de la sculpture ces divi-

sions spéciales sur lesquelles le marbre ou le métal semble exercer un empire.

L'influence exercée par le bronze sur les ouvrages qu'il sert à former est, en effet, profonde; elle est telle que nous avons été conduits, comme les Latins d'ailleurs l'avaient été avant nous, à dire un bronze ou des bronzes pour désigner une ou plusieurs statues, des meubles, des accessoires, des monnaies de bronze. Le langage suffit donc à nous apprendre que ce métal constitue dans les arts un monde particulier qui a sa physionomie, son expression, sa raison d'être et ses lois.

Quelques souvenirs empruntés aux livres que tous nous avons pu lire, & quelques réflexions feront bien comprendre le rôle que dès son apparition le bronze a joué dans le monde, & la place considérable qu'il a toujours occupée dans l'histoire du travail.

D'après les idées répandues chez les peuples anciens, c'étaient des dieux qui, à la fois initiateurs & artisans, avaient enseigné aux hommes à composer le bronze & à le mettre en œuvre. Soit qu'il s'agisse de Vulcain, l'ouvrier qui travaille l'airain, soit que l'on ait affaire aux Cabires ou bien aux Dactyles, qui recueillirent, dit-on, le métal mis en fusion par un vaste incendie allumé sur les montagnes, ce sont toujours des êtres surnaturels qui, les premiers, reconnaissent & assouplissent cette matière si féconde en applications. Grâce à cette intervention supérieure & à cette influence religieuse, sa découverte marque dans les sociétés naissantes l'avénement des arts à l'origine même des civilisations. Les poëtes, passant en revue les différentes phases parcourues par l'humanité, nous parlent d'un âge d'airain. « Les hommes d'alors, dit Hésiode, portaient des armes d'airain, l'airain composait leurs demeures, ils ne travaillaient que l'airain, car le fer

noir n'existait pas encore. » Ces expressions, qui pourraient n'être que des métaphores, ne sont pas absolument dénuées de signification positive.

L'archéologie, s'appuyant sur des monuments de toutes sortes & qui remontent à des temps reculés, a donné, elle aussi, le nom d'âge de bronze à une époque où l'invention de ce métal s'est produite & où il fut employé comme un agent presque universel à satisfaire aux besoins les plus impérieux des hommes. Ainsi les fables enveloppent l'origine du bronze sans la rendre obscure, & les mythes ne sont pas démentis par les faits. Des témoignages palpables, revêtus de l'autorité que peut donner la science, viennent en quelque sorte les confirmer.

Le côté merveilleux & le côté positif du sujet continuent, par intervalles, à se développer parallèlement dans l'histoire. Dans les temps qui s'en rapprochent, à l'époque héroïque, les beaux ouvrages de bronze étaient en grande estime chez les Grecs : Homère vante la perfection avec laquelle les armes, les trépieds, les vases étaient travaillés au marteau. Ce genre de fabrication, qui n'a jamais cessé d'être en usage, permet de rendre les ouvrages très-légers. On sait qu'ils étaient faits de morceaux séparés que l'on assemblait ensuite à l'aide de clous & de rivets. Le battage, d'ailleurs, produisait cette dureté que nous obtenons sur le fer au moyen de la trempe & qui était indispensable aux armes que l'on portait alors. Au milieu de ces occupations, les artistes nous apparaissent comme des forgerons habiles. Quoique les preuves matérielles fassent défaut, nous ne pouvons guère douter de la perfection de leurs œuvres, elle ne doit pas plus nous surprendre que celle des remarquables travaux de forge exécutés en fer au XIIe siècle dans

notre pays. La race grecque montrait une prédilection marquée pour les bronzes : ils satisfaisaient son amour inné pour le beau; elle les estimait donc précieux & les consacrait dans les temples comme un témoignage de sa piété envers les dieux. On voit que si l'admiration naissait de la perfection des formes, elle venait aussi de ce que le métal permet de donner aux objets une apparence dégagée qui appelle l'idée du mouvement & de la vie. L'imagination en était frappée; on attribuait poétiquement à des trépieds roulants une animation spontanée, & l'histoire des premiers sculpteurs, surtout dès qu'ils s'appliquèrent à traiter la figure humaine, se convertit en légende magique.

A la suite des antiques corporations de statuaires-forgerons qui laissèrent après eux cette réputation d'enchanteurs, parurent des fondeurs dont les productions rivalisèrent avec celles que l'on continuait à exécuter avec l'enclume & le marteau. C'était environ 777 ans avant notre ère.

Déjà depuis mille ans les Chinois connaissaient tous les moyens de couler le métal, lorsque ce procédé parut dans le monde occidental & fut appliqué dans l'île de Samos. On coula d'abord des objets pleins, & bientôt on trouva le moyen de couler autour d'un noyau avec une faible épaisseur. Ces nouveaux moyens, portés dans la Grèce continentale, y firent naître des écoles qui furent longtemps célèbres. Il y eut des pays privilégiés, comme la ville de Sicyone, qui restèrent pendant des siècles de véritables officines pour tous les arts qui s'exercent sur les métaux.

Les grands artistes qui s'y succédèrent se montrèrent à l'envi des praticiens incomparables : ils menaient de front l'art & les procédés dont l'union formait alors un

tout indissoluble. Aussi la sculpture en bronze grandit-elle, grâce à l'équilibre que maintint cet effort longtemps soutenu. Des meubles, des vases, des candélabres, des statues de proportions naturelles, des colosses, des ouvrages infiniment petits, merveilles de goût & de fini, sortaient des mêmes mains pour orner les temples & les enceintes sacrées. On n'était encore qu'à la moitié du ve siècle & cette branche de l'art était portée à sa perfection. On ne savait ce que l'on devait le plus admirer chez l'Athénien Calamis de l'art avec lequel il traitait la figure humaine, ou de celui qu'il apportait à faire les chevaux; de la perfection qu'il savait donner à un char ou à une coupe; de la beauté du métal qu'il jetait en moule, de la pureté de la fonte ou de l'excellence incomparable de la ciselure. Antérieurement aux grands ouvrages d'or & d'ivoire & à côté d'eux les chefs-d'œuvre des grandes époques de l'art grec sont des figures de bronze : les athlètes d'Agéladas, l'Apollon de Canachus, plus tard les six Minerve de Phidias, le Doryphore de Polyclète, les animaux de Myron. Les bronzes, bien plus nombreux que les marbres, s'imposent aussi davantage à l'admiration. Ils inspirent les poëtes qui croient voir l'airain respirer. S'il fallait en croire Pline, le seul Lysippe aurait produit dans sa longue carrière jusqu'à quinze cents statues. Une quantité incalculable d'ouvrages sortaient des mains d'une foule d'artistes, tous voués par tradition d'école et par prédilection au travail du métal, sans dédaigner aucune des parties du métier qui sont nécessaires pour amener les œuvres à leur perfection. Heureux esprit du temps, qui permettait aux sculpteurs d'embrasser leur art tout entier!

Je m'arrête à ces grands faits, à ces exemples dont j'invoquerai tout à l'heure l'autorité & la raison. Sans

doute je pourrais encore vous montrer le bronze à Rome, où il était considéré comme sacré, & le conduire au milieu des inspirations purement latines, des influences étrusques & de l'invasion des idées helléniques jusqu'à Zénodore, qui, Grec de nom & peut-être d'origine, avait cependant acquis dans les Gaules une réputation qui le fit appeler à Rome pour exécuter une figure colossale de Néron & qui, comme statuaire & comme ciseleur, sinon comme fondeur, était encore un digne émule des anciens. Je pourrais trouver quelques traces de cet art dans le Bas-Empire & au milieu des dévastations des barbares que ses chefs-d'œuvres avaient su toucher quelquefois. Mais il faudrait le suivre dans notre histoire, au sein même de nos provinces où les arts avaient fait école aux xe et xie siècles : en Bourgogne, en Champagne, en Alsace. Il y aurait plaisir à faire voir à cette époque des abbés, doctes & puissants, déposant un instant la crosse pour prendre l'ébauchoir, pour saisir le marteau, le ciselet & la lime ; surtout on aimerait à rappeler que la France à ce moment devançait l'Italie dans le travail des métaux & envoyait de véritables missionnaires de l'art dans tout le nord de l'Europe.

Au xiiie siècle le repoussé, la fonte à cire perdue, étaient cultivés par les gens de métier organisés en corporations. Chose curieuse à observer alors, c'est que les préjugés populaires dont nous avons parlé plus haut se retrouvent & s'attachent encore à la sculpture en bronze. Celui qui manie les métaux est toujours un peu soupçonné de sorcellerie : tant c'est chose prestigieuse que de voir couler le métal avec les flammes qui volent à sa surface, que d'entendre son grondement formidable quand il se précipite dans le moule ; tant enfin l'intensité de vie & de réalité qui brille dans les ou-

vrages ainsi obtenus inquiète les imaginations naïves & leur semble un empiétement sur les droits de la création.

Mais je veux me borner aux traditions classiques, &, après les avoir évoquées en ce qui concerne la matière première & les artistes, j'ai hâte de parler des principaux ouvrages anciens qui nous ont été conservés.

Ils sont en petit nombre. Nous les emprunterons à tous les musées de l'Europe : le moulage nous les a déjà rendus presque tous extrêmement familiers. Il serait difficile de rattacher avec certitude à quelque maître célèbre les meilleurs d'entre eux : nous allons néanmoins citer les plus remarquables.

Le bronze fut très-anciennement affecté au revêtement & à la décoration des édifices. Il constitua des éléments considérables d'architecture & même des monuments de toutes pièces : témoin ce temple dédié dans Lacédémone à Minerve, surnommée pour cette raison *Minerve à la demeure de bronze.* Comme exemple de ce genre d'application il ne nous reste plus que les colonnes qui décorent aujourd'hui le maître-autel de la basilique de Saint-Jean-de-Latran, à Rome. Je passe sous silence quelques portes de bronze de l'époque romaine : elles sont très-simples & moins intéressantes pour nous que celles de la Sacristie de Saint-Marc de Venise par Sansovino & que celles du Baptistère de Florence par Ghiberti.

En abordant la statuaire, il faut, pour montrer combien la technique était parfaite chez les Étrusques, nommer le Mars du musée du Vatican. Tout le monde connaît & admire des statues telles que le Mercure assis, l'Idole, le Tireur d'épines, l'Adorant. Différentes statues d'Hercule de moyenne grandeur offrent, par la façon

dont la massue & la peau de lion sont traitées, le modèle de la légèreté que le bronze permet d'apporter dans les accessoires. La Victoire de Brescia, à cause de la manière dont les ailes sont représentées, est un exemple précieux d'un mode d'interprétation très-conventionnel auquel le métal peut se prêter pour atteindre au plus haut caractère.

Le musée de Naples renferme de très-beaux bustes : celui de Bérénice, celui de Sénèque, puis deux Hermès que l'on dit représenter Auguste & Livie & qui se font pendants. Tous deux sont des types d'une ciselure fine & serrée : ils ont la signature d'un certain Apollonius, d'Athènes. Citons encore une charmante tête de jeune homme, dont le crâne a souffert & qui n'a pu encore être moulé, & le Bacchus indien dit le Platon. Mais Rome possède le Brutus, & Paris, un beau buste de Ville qui est à la Bibliothèque impériale & la tête d'homme qui fait partie de la collection donnée par le duc de Luynes à cet établissement.

Les animaux de bronze sont rares, mais presque tous célèbres. Tels sont : la Louve du Capitole, les Chevaux de Venise ; le cheval plus remarquable encore dont s'est enrichi, il y a près de vingt ans, le musée Capitolin, & dont M. Ravaisson a rapporté le moulage ; un Coq qui figure avantageusement dans notre musée : tous ces morceaux sont remarquables. Le bronze, par la légèreté qu'il permet de donner aux supports, par la couleur comme par le travail, se prête d'une manière parfaite à rendre les animaux avec leurs vives allures, & à exprimer leur épiderme & leur poil tantôt rude & tantôt soyeux, mais généralement fin & serré.

Paris n'est pas riche en meubles & en ustensiles de métal. La collection du duc de Luynes possède un petit

trépied. Mais il est inférieur à ceux du Vatican, dont on peut se faire une idée dans l'ouvrage intitulé *Museum Gregorianum;* il faut de même chercher dans les publications sur le musée de Naples des modèles de candélabres. Les uns, d'un caractère rustique, ont la forme d'une plante noueuse ou d'un arbre; les autres, d'un style plus grave, consistent en fûts cannelés, qui portent le foyer de lumière : les tiges s'élancent de bases rondes, carrées ou triangulaires, qui reposent sur des pieds de chèvre ou des griffes de lion. Comme les lampes à main & les lampes à suspension qui sont de même origine, les candélabres nous sont très-bien connus; nous les avons appliqués à nos usages & nous n'en parlons que pour mémoire.

Le musée du Louvre, le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale & la collection du duc de Luynes, qui s'y rattache, présentent un certain nombre d'armes & de vases. Ce que les armes ont généralement de particulier au point de vue du travail, c'est que des parties lisses très-considérables se trouvent opposées à des ornements très-petits & tracés finement au burin. Dans les vases l'ornementation est aussi entendue d'après le même principe; mais quand il y a des anses, elles offrent toujours une richesse relativement plus grande.

Les miroirs antiques sont d'un style tout particulier, & il en est de même des boîtes appelées cistes. Ni les uns ni les autres n'ont véritablement d'analogues parmi les accessoires de notre temps. Les plus beaux de ces objets sont en Italie. On peut voir quelques exemples des premiers à la Bibliothèque, & des seconds dans le musée Napoléon III; ils proviennent de la collection Campana.

Enfin, & ce ne sera pas sortir de notre sujet, demandons aussi des exemples à la numismatique. Nommons d'abord les monnaies si admirées de Syracuse, qui offrent

des types si variés; celles d'Agrigente & de Naxos; celles d'Arcadie avec la belle tête de Jupiter Olympien. A Rome, les petits, les moyens & les grands bronzes d'Agrippa, de Néron, de Vespasien, de Titus, sont excellents & supérieurs aux monnaies frappées avec des métaux plus précieux. Les médaillons d'Adrien & d'Antonin le Pieux sont justement célèbres. Je pourrais citer encore une foule de beaux ouvrages, depuis les médaillons fondus & ciselés du Pisan jusqu'aux productions de Varin; mais arrêtons-nous, & tâchons de tirer de notre long examen quelques idées générales.

Évidemment entre tous ces chefs-d'œuvre il y a une parenté manifeste & en quelque sorte un air de famille. Reproduits par le moulage, ils conservent en plâtre ou en soufre la physionomie qui leur est propre & leur caractère originel. Dans la composition des ouvrages aussi bien que dans le travail des surfaces, on reconnaît immédiatement la convention instinctive ou raisonnée qui particularise la sculpture en bronze & qui marque son domaine. Il semble certain que les artistes qui l'ont d'abord cultivée, guidés d'ailleurs par un vif sentiment de l'art, ont aussitôt reconnu que la nature même de la matière qu'ils employaient se prêtait ou se refusait à certains artifices; qu'ils ont adopté une pratique conforme à leurs observations, & que plus tard ils ont formulé des règles & qu'une tradition s'est fondée. Ainsi les ressources que présente le métal & les effets qu'il comporte ont, comme ses insuffisances, influé dans une certaine mesure sur les conditions de l'art.

Dans toute sculpture la composition s'établit matériellement d'après des règles qui sont celles de la construction. Les conditions d'équilibre & de solidité sont les premières que l'artiste doit rechercher, les premières auxquelles il lui faut soumettre ses productions. Ces lois

dans leur généralité sont celles de l'ordre physique lui-même; & lorsqu'elles se trouvent observées elles sont l'une des causes de la jouissance paisible & de cette intime sécurité que nous goûtons dans la contemplation des œuvres parfaites.

Pour réaliser cet objet, le bronze a des qualités qui sont différentes de celles qui résident dans la pierre ou dans le marbre. Sa ténacité offre cet avantage, que le sculpteur, en le mettant en œuvre, peut, comme l'architecte qui emploie les métaux, rendre dans son ouvrage les points d'appui plus délicats. Ainsi dans la statuaire du bronze on n'est pas obligé de recourir à ces parties pleines, à ces accessoires ailleurs indispensables, aux troncs d'arbres, aux rochers, aux tenons qui dans les statues en marbre sont nécessaires aussi bien pour consolider les figures que pour rassurer l'esprit. Répétons-le encore, chacune de ces matières a ses nécessités constituves & ses inspirations; il y a des liens mystérieux entre la substance inerte & le sentiment; & leur accord sert à former différents ordres de représentations qui ne peuvent absolument se confondre entre eux. Ce sont les dialectes de l'art, & chacun d'eux possède un mode & une nature d'expression dont on ne trouve ailleurs aucun équivalent.

A ne considérer que l'apparence au moins, les statues en marbre (& c'est une de leurs beautés) ont quelque chose d'immuable : les formes élémentaires du bloc qui les contenait se présentent à l'esprit avec la donnée solide de la pyramide. Dans leur caractère robuste & stable, qui est éminemment monumental, elles semblent inséparables de leurs supports & comme retenues au socle sur lequel elles reposent. Les figures de bronze semblent seulement y poser. L'image alors peut se suffire par l'excellence de son assiette & l'exacte pondération de

ses parties. Sans soutiens étrangers, elle est plus propre à donner l'idée de l'activité. Ainsi dégagées, ces représentations invitent le spectateur à se mouvoir autour d'elles. Elles réalisent bien l'idée de la ronde bosse, du moins telle que les modernes l'entendent.

Du mélange du cuivre avec son alliage il résulte une contraction moléculaire qui rend la densité du bronze supérieure à celle des métaux qui le composent, & donne une extrême finesse à son grain. Il n'est guère de matière calcaire qui, sous ce rapport, puisse lutter avec lui. Les artistes qui l'ont travaillé ont su mettre à profit cette qualité remarquable en apportant dans l'exécution une étude plus serrée, le fini le plus achevé, la détermination la plus rigoureuse des formes.

Mais à côté de la ténacité & de la finesse, il faut encore considérer dans le bronze les conditions qui proviennent de sa couleur & de son éclat. Cette couleur, généralement obscure, grâce à laquelle les œuvres s'accusent par la silhouette, procure une grande énergie à la donnée première d'un ouvrage en bronze & une valeur dominante au dessin. Mais le modelé a-t-il pour s'exprimer les mêmes ressources que lui offre le marbre? On ne saurait l'affirmer. S'il s'agit d'une statue nue, par exemple, le clair-obscur sur le marbre peut s'accuser, comme sur la chair même, par des nuances douces, par des déductions pour ainsi dire qui vont de l'ombre à la lumière. La lumière & l'ombre se lient harmonieusement sur ces surfaces d'une blancheur pure & elles s'incorporent en quelque sorte à la matière qui reproduit à merveille la transparence & la morbidesse des tissus. Dans le bronze l'effet procède par brusques ressauts qui vont du brillant au noir profond; un ton neutre & opaque enveloppe l'ensemble, & tandis que le marbre semble

retenir & absorber la lumière, le bronze la répercute & la réfléchit.

Ces effets inhérents à la nature de la matière nécessitent assurément un recours à quelques artifices particuliers lorsqu'on la met en œuvre. Le nom de *statuarius* (statuaire) donné à l'artiste qui employait le bronze, par opposition à celui de *sculptor* (sculpteur) que l'on appliquait à celui qui travaillait le marbre, indique assez que les anciens établissaient entre les deux branches de l'art une distinction. Bien qu'ils aient su traiter tous les sujets avec l'airain, on est autorisé à penser, d'après les témoignages écrits, qu'il leur semblait éminemment propre à rendre les belles formes de la jeunesse & à en faire ressortir l'élégance, la plénitude & la simplicité. Cette matière leur paraissait-elle moins propre à rendre des formes plus compliquées? Il semble en effet que, si dans certains cas on copiait exactement tous les accidents qu'offre la réalité, les brillants du métal, qui ont pour effet de multiplier les plans, donneraient à la forme des accents amplifiés & une sorte de richesse qui engendrerait la confusion. Ici, l'artiste doit, à ce qu'il semble, se surveiller sans cesse pour se réduire, en exprimant les détails, à la plus rigoureuse simplicité. On l'a dit avec justesse, l'art du statuaire en bronze réside surtout dans les lignes, le modelé dans l'exactitude des contours.

Pour contraster avec des formes ainsi châtiées & en quelque sorte élargies, certaines parties complémentaires, telles que les cheveux & la barbe, seront poussées jusqu'aux dernières limites que l'exécution comporte. De là ces chevelures finement rayées, détaillées avec une apparente minutie, au moyen d'un travail plein de naïveté & de convention. Ce qui est remarquable c'est que cette convention, d'un caractère abstrait, touche à la fois

à ce que l'art a de plus idéal & à ce qu'il y a de plus réel dans la nature. Rien dans ce sens de plus digne d'être étudié que ce buste que nous avons cité tout à l'heure, celui dont la générosité du duc de Luynes a enrichi le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale.

Ces observations s'étendent à tous les objets qui peuvent être exécutés en bronze, & nous trouvons ces principes appliqués à tous les ouvrages que nous avons signalés : chapiteaux, portes ornées, pièces du mobilier, vases ou armes, œuvres exquises appelées à nous instruire & à nous inspirer; partout enfin se dégagent la légèreté des formes, la pureté des contours, des lignes, la largeur des surfaces & la finesse extrême des travaux, qui peuvent en faire ressortir la ferme simplicité.

Mais ces principes une fois posés dans toute leur rigueur, que de variété dans les applications ! que d'effets inattendus donnés par les accessoires ! que de caractère & que d'agrément dans les contrastes obtenus par le rapprochement discret de matières étrangères! que de charmants caprices auxquels résiste notre esthétique bornée & que repousse notre pruderie moderne ! Nous voudrions être des tempéraments excessifs, & cette prétention fait sourire.

Dans les statues comme dans les bustes en bronze, les yeux sont souvent rapportés. Ces yeux rendent le regard bien plus qu'ils ne représentent l'organe lui-même ; faits de pierres dures ou d'émaux, ils ont une puissance de fixité & d'attraction aussi conforme à la vie supérieure, qui est celle de l'art, qu'éloignée de la réalité vulgaire. Rien ne ressemble moins aux yeux que pourraient fabriquer nos naturalistes. La bouche, elle, présente d'ordinaire un travail particulier, dans ce sens que le cartilage

qui borde les lèvres est accusé par un sillon très-prononcé faisant de la partie qui est rouge dans la nature une sorte de cloison dans laquelle on croit quelquefois apercevoir des restes de couleur.

L'usage d'appliquer sur le bronze des métaux plus précieux, comme l'or & l'argent, est très-ancien : parmi les ouvrages dorés en plein qui subsistent encore, on connaît le Marc-Aurèle équestre qui est sur la place du Capitole, à Rome; ici nous possédons la statue dite de Lillebonne. Mais ce n'est là qu'un moyen d'imiter des figures d'or. Les anciens préféraient des contrastes plus délicats qui peuvent résulter de l'opposition du bronze avec les autres métaux. Ainsi l'Apollon connu comme ayant fait partie de la collection Mimaut a la cornée des yeux rapportée en argent, les mamelons sont de cuivre rouge. Dans la collection de M. His de la Salle, une petite tête du plus beau caractère, & qui semble avoir appartenu à une balance où elle servait de poids, a les yeux rapportés en argent. Rien n'égale la force du regard; il est pénétrant & l'expression en est sévère comme la bonne foi. Au musée royal de Dresde, un buste de bronze se distingue en ce qu'il a la bouche dorée. On voudrait savoir quel est ce personnage dont l'éloquence était sans doute comme un fleuve précieux, & l'on songe à ces merveilleux orateurs que l'on avait surnommés *chrysostomes* ou *bouches d'or*.

Ces incrustations ou applications de métal se trouvent avec la même discrétion & le même agrément sérieux dans les pieds des candélabres & autour des miroirs. Certaines armes, comme des casques, sont bordées d'ourlets d'argent & en portent quelques rehauts très-sobres à des endroits choisis. De petits piédestaux, des anses de vase ou des pieds de ciste présentent aussi des

rinceaux d'argent au bout desquels s'épanouissent des fleurons d'or.

Pour revenir aux effets particuliers tirés du bronze lui-même, je dois dire qu'il n'est pas à ma connaissance que l'on ait jamais imité, même de loin, le beau buste de Bacchus dit le Platon de Naples, qui offre cet exemple si digne de remarque que les mèches des cheveux & de la barbe sont terminées par des fils de métal roulé qui ont la mobilité & la légèreté de boucles naturelles. Même observation pour la tête de Vespasien qui est au Louvre & qui porte une couronne dont les feuilles ont été rapportées une à une, ce qui donne à l'image une singulière ampleur.

Je croirais enfin manquer à un devoir, si je ne rappelais à ceux qui s'occupent d'ouvrages de bronze un genre de travail aimé des anciens & que nous ne pratiquons guère, je veux parler des dessins gravés en creux à la pointe & dits *au graffito*. Les anciens avaient pour le trait une prédilection qui les a bien inspirés. Ils aimaient à voir sur les objets à leur usage cette fine écriture de l'art qui fixait d'une manière cursive, mais si sensible, les délinéations de la beauté. Sous ce rapport, le témoignage des vases peints est confirmé par les miroirs & par les cistes : il faut les examiner avec attention. Je m'étonne que l'on s'en occupe si peu & que les coffrets de bronze dont nous avons aujourd'hui des spécimens, non-seulement n'aient inspiré personne à raison de leur genre de décoration, mais encore que l'on n'ait pas tiré parti de leur forme pour nos usages.

Si nous appliquons jamais ces données si conformes au sentiment de l'art, & que j'abrége, ne perdons pas un seul instant de vue les principes. En résumé dans les bronzes la ténacité du métal permet de donner plus d'ac-

tivité & d'indépendance à l'objet représenté; la densité appelle une grande finesse; la couleur commande les évidements & fait prédominer les contours; dans l'exécution donc rien de vague & rien d'exubérant, rien qui sente l'abandon ou seulement la mollesse. Sur les beaux ouvrages des anciens, la ciselure a fait partout & rigoureusement sa tâche. Ici se montrent des plans & des surfaces dépouillés de toute incertitude, déterminés même avec une aridité apparente; là de vives arêtes & les sillons d'une pointe ferme & acérée. Partout enfin les traces de la fonte ont disparu pour laisser voir la diligente attention, l'action énergique d'un artiste scrupuleux, infatigable dans le soin de purger son œuvre, aussi bien des accidents du moulage que des défaillances qui auraient pu se glisser dans le modèle sorti de ses mains. A la faveur de ce travail, l'œil perçoit rapidement les formes, la patine se produit égale & fine sur le métal débarrassé de la croûte qui se forme par le contact de la fonte avec le sable du moule dans lequel elle a coulé[1].

Maintenant, Messieurs, examinons-nous nous-mêmes. Sommes-nous toujours restés fidèles à ces principes qui, outre qu'ils sont conformes à la raison, à la tradition & aux lois intimes du métal, ont l'avantage d'enrichir le champ de la sculpture en nous permettant d'apporter dans son application des variétés caractéristiques. Avouons que nous avons vu quelquefois des statues de bronze qui avaient été conçues sinon comme des statues de marbre, du moins sans aucune prévision

1. Antérieurement à cette conférence, l'auteur avait en partie traité le même sujet dans un article (l'article BRONZE) inséré dans le *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*. Malgré un remaniement complet, on ne s'étonnera pas d'avoir pu trouver, dans ce qui précède, plus d'un passage emprunté à cet article, dont cependant tous les développements techniques & historiques n'ont point trouvé place ici.

de la matière dans laquelle elles devaient définitivement exister; qui, sorties des ateliers du fondeur, étaient restées à l'état de surmoulage, avec le grain de la fonte & quelque trace des coutures, portant enfin tous les signes de l'exécution préparatoire que comporte l'argile. N'en pourrait-on pas dire autant des formes de quelques vases, des ajustements de quelques candélabres, lustres ou pendules qui ont pu s'offrir à nos yeux. Sous ce rapport, l'art & l'industrie ont quelquefois les mêmes reproches à s'adresser. Il est constant cependant, d'après le témoignage des auteurs anciens que nous avons résumé tout à l'heure, il est certain que dans l'antiquité les statuaires non-seulement modelaient leurs statues, mais encore qu'ils les fondaient & leur donnaient en les ciselant eux-mêmes la dernière main. Les artistes du moyen âge & ceux de la renaissance continuaient ces errements. Quelques-uns même, & des plus illustres, se livraient par plaisir à des travaux que nous délaissons; car nous savons que Brunelleschi, le grand architecte florentin, qui était aussi un grand sculpteur, dans ses loisirs aidait Ghiberti à ciseler les portes du Baptistère. Si l'admiration qu'excitent les beaux bronzes était raisonnée, les sculpteurs modernes essayeraient de suivre l'exemple de leurs devanciers. Mais aujourd'hui tout conspire à les détourner de ces pratiques salutaires. On ne peut pas dire que nous répugnions à travailler le métal, nous n'en avons pas l'idée. La division du travail, qui se justifie à bien des égards, produit dans les arts de regrettables effets. On entend quelquefois l'artiste se plaindre du fondeur ou du ciseleur. A qui donc s'en prendre des défauts de l'œuvre?

Il ne serait pas sage de s'abandonner aux pensées que fait naître cette situation; il ne faut pas s'appesantir sur l'ordre d'idées qui la crée & sur l'influence qu'exerce

sur l'homme lui-même ce partage entre plusieurs de ce qui devrait être le labeur & faire la responsabilité d'un seul. Assurément de la sorte la production est plus abondante, mais est-elle supérieure & va-t-elle s'élevant? Pardonnez à l'artiste, Messieurs, s'il ne peut avoir les idées de l'économiste. Qu'il appartienne à l'art ou à l'industrie, l'artiste est-il un homme ou une collection de personnes? Je le répète, détournons les yeux pour ne point voir cette guerre faite au nom de l'intérêt à ce qu'il y a de plus noble dans la créature humaine, à la personnalité. De toutes parts elle disparaît dans les œuvres collectives : l'individu s'anéantit de plus en plus dans l'action de la masse; nous allons à n'être que des grains de poussière confondus dans un tourbillon. Notre intelligence se scinde par l'action isolée qu'il nous faut donner à nos facultés : celles-ci s'émiettent dans des applications bornées : un homme complet, ce semble, porterait ombrage, & l'attentat du siècle contre notre dignité se poursuit, ne laissant bientôt d'autre refuge à l'individu que de se retirer tout entier, philosophe, en lui-même, chrétien, en Dieu.

Ces réflexions nous détourneraient de l'action si nous en sondions la profondeur. Aussi bien, dans l'ordre des faits qui nous occupe on aperçoit quelque sujet de ne pas désespérer de l'avenir. Là, du moins, l'industrie a eu conscience des maux dont l'extrême division du travail nous a tous frappés. Honneur à elle! Des efforts intelligents sont tentés dans son sein, afin de remédier, à l'aide d'un enseignement à la fois classique & spécial, à ce qui manque aujourd'hui aux coopérateurs les plus indispensables de la sculpture en bronze. Mais puisque dans cette branche de l'art il y a maintenant trois termes nécessaires, voyons rapidement, avant de parler de la

ciselure, quelle est dans le bronze la situation de la sculpture & l'état de la reproduction en métal.

C'est justice d'abord de le reconnaître : en France un grand fonds de raison n'a cessé de présider au développement de la sculpture. Cet art & les industries qui s'y rattachent ont toujours obéi aux mêmes principes. Cette harmonie s'est maintenue en dépit des institutions & elle n'a cessé de se manifester dans nos productions. Tandis que dans d'autres branches un regrettable esprit d'aristocratie a séparé l'art proprement dit des professions qui relèvent de lui, ici une solidarité véritable a continué à unir les sculpteurs à tous les degrés. Qu'il faille en rapporter l'honneur au bon sens, même au désintéressement des sculpteurs qui ont toujours professé gratuitement, ou y voir l'effet d'un goût qui est traditionnel dans notre pays, je ne sais. Ce qui est plus certain, c'est que la sculpture est un art concret & que ses voies sont simples. A la vérité, les limites dans lesquelles elle s'exerce sont étroites, mais elles sont bien déterminées. L'enseignement n'y admet pas de ces points de vue divers qui semblent impliquer la contradiction & qui provoquent la lutte des écoles. L'étude de la forme en est le fond nécessaire, & pour la conduire assez loin il faut, outre la facilité d'accès près des maîtres, des écoles qui possèdent d'abondantes ressources.

Jusqu'ici l'École de sculpture ouverte par l'État n'a jamais cessé d'être la pépinière qui a fourni tout à la fois les statuaires proprement dits & les artistes industriels. Tandis que des personnes étrangères à l'art affirment l'insuffisance de cet établissement, des hommes éminents qui s'en étaient éloignés dans l'ardeur de la jeunesse, emportés qu'ils étaient par l'originalité exceptionnelle de talents précoces, s'en sont rapprochés. Ils ont reconnu

qu'ils devaient quelque chose à cet enseignement d'un caractère général & ils sont venus lui apporter avec leur expérience l'appui de leur renommée. C'est là en effet, depuis le commencement du siècle, que tous nos sculpteurs ont puisé dans des études communes ce fonds de connaissances, de talent & de goût qui constitue l'unité de nos productions & qui assure leur supériorité. Et ceux qui comme moi fréquentaient cette école il y a vingt-cinq ans reconnaîtront sans peine dans les artistes qui sont aujourd'hui à la tête de l'industrie du bronze nos plus brillants condisciples.

Les faits, je pense, répondent suffisamment aux attaques. On se demande cependant quel sentiment peut inspirer celles-ci. On n'admet guère cette disposition qui existe à proclamer la déchéance de ce qui a fait jusqu'ici notre honneur. Que veut-on de nous? Nous donnons à nos voisins tous les moyens pour nous combattre avec avantage; nous leur ouvrons notre enseignement; nous leur prêtons nos mains les plus habiles; nous abaissons la protection qui couvrait nos produits. Et quand après cela il arrive que dans la lutte les industries étrangères se rapprochent des nôtres, nous oublions ce qu'elles nous doivent; nous accusons nos institutions, qui quelquefois ont servi de modèle à nos rivaux, & nous exhortons nos nationaux à imiter nos imitateurs. Sans doute, dans l'enseignement de l'art il faut proscrire tout ce qui est mécanique. De même que l'on exerce l'élève à la sculpture monumentale en lui demandant d'exécuter une composition en vue d'une frise, d'une niche, d'un fronton, de même il faut, par des exercices spéciaux, l'obliger à se rendre compte des conditions de la sculpture en bronze. Or, comment penser que des professeurs qui se nommaient David ou Duret n'aient jamais appelé l'attention

des élèves sur un tel ordre d'idées? Les besoins croissants des industries d'art pourront conduire un jour à créer dans nos écoles, à côté des ateliers consacrés à l'étude de l'art, des ateliers accessoires dans lesquels ceux des élèves qui le voudraient seraient exercés à travailler le marbre & les métaux. Un pareil développement ne serait pas inutile & mérite de se produire un jour. Mais vraiment on ne peut songer à changer les bases de l'enseignement, à mettre, à la place d'études méthodiques & appuyées sur la science, des applications immédiates & capricieuses, & à remplacer nos beaux modèles classiques par des objets de pure curiosité. Voilà en peu de mots ce que l'on peut dire sur l'éducation du sculpteur. Quant à la reproduction de son œuvre en métal, j'admettrai volontiers que les soins de la fonte peuvent être distraits du labeur de celui qui crée le modèle. Un grand artiste que nous admirons tous, M. Barye, pense autrement. Il ne se remet à personne du soin de fondre ses ouvrages : il ne les quitte qu'achevés; il est dans le vrai. Mais l'habileté de nos fondeurs ne laisse rien à désirer. Chez eux l'on moule au sable d'une manière excellente : nos fontes brutes sont parfaites. Les procédés de la cire perdue ne sont point tombés dans l'oubli; mais à cet égard notre indifférence est extrême & nous restons simples spectateurs des efforts d'un seul. A la vérité, dans nos expositions nous décernons à M. Gonon de hautes récompenses, mais nous le laissons épuiser sa vie dans ce que l'on peut appeler une lutte contre l'abandon. Cependant les admirables ressources qu'offre la fonte à cire perdue restent entre ses mains à notre disposition.

D'un autre côté, voyez quels avantages nous sont offerts par la galvanoplastie & l'électro-métallurgie. Je

ne veux point m'y appesantir & m'en réfère à une conférence faite sur ce sujet à la Société d'encouragement par M. l'ingénieur Bouilhet. Dans un langage qui reste un modèle de clarté, il a exposé l'ensemble des découvertes qui assignent aujourd'hui un rang si distingué à cette application nouvelle de la science à l'industrie. La plus importante de ces découvertes, c'est la constatation des modifications qu'apporte au métal l'introduction de la gélatine dans les bains : sa présence donne au cuivre une densité qui approche de celle du cuivre battu & du bronze, tandis qu'à raison de sa pureté il est d'autant moins oxydable. La galvanoplastie évite en partie la retouche & la ciselure; mais elle ne peut songer à la supprimer : car il faudra toujours dans certains cas créer des modèles en métal. On peut prévoir que l'on arrivera à donner de plus en plus au cuivre galvanique les qualités du bronze & qu'on les confondra peut-être tous deux sous le même nom. Le repoussé, de son côté, donne à toutes les échelles de beaux résultats d'ensemble. Ses procédés sont sûrs, assez rapides & de prix raisonnable. En somme, nous pouvons nous satisfaire de ce qui existe.

Néanmoins, si bien réussie que soit la reproduction en métal, la plupart du temps le bronze a besoin, pour être véritablement achevé, d'un travail définitif très-serré, je dirais volontiers précieux, qui donne à l'exécution sa finesse, son caractère & partant toute sa valeur. Le genre de travail auquel on fait appel est celui de la ciselure. Certes, il est des cas où dans le repoussé, par exemple, le marteau, en laissant sa trace sur les œuvres, y imprime une énergie incomparable; il est d'autres cas où la touche de l'artiste sur la cire ou sur la glaise est intéressante à retrouver sur l'épreuve fondue. Mais

l'imperfection relative de l'exécution que la terre comporte comparée à celle où le bronze peut atteindre, le retrait inégal que subit la fonte en se refroidissant, le brillant des corps métalliques qui donne du relief aux moindres aspérités, les scories vitreuses qui s'attachent aux surfaces si le sable du moule n'est pas assez réfractaire, tout cela fait que la ciselure est généralement indispensable. Cette dernière partie du travail doit avoir toute la perfection possible : car si elle n'est pas de nature à ajouter à l'œuvre, elle lui est non-seulement inutile, mais elle risque d'en diminuer le mérite.

En se plaçant au point de vue de la simple raison, on comprend difficilement comment un artiste, après avoir conçu une œuvre & l'avoir vue dans son imagination revêtue d'une certaine perfection, peut s'en remettre du soin de réaliser ce qu'il y a de plus délicat, de plus insaisissable dans cette perfection, à un homme qui lui est étranger & qui peut n'être pas sous sa dépendance. Cela ne pourrait se concevoir qu'à la condition que celui qui mettrait la dernière main à l'œuvre aurait, par ses études, acquis des connaissances & une habileté sinon supérieures, du moins égales.

Que l'on me comprenne bien : je n'adresse de critique à personne. Je connais le mérite de plusieurs de nos ciseleurs. L'Exposition universelle de 1867 a fait valoir leurs beaux travaux & les a rendus célèbres. Un juste honneur est désormais attaché à leurs noms. Néanmoins ces hommes habiles conviendront avec tous les sculpteurs qu'en général la ciselure laisse à désirer : ajoutons aussitôt qu'étant donnée notre époque, ce n'est pas la faute des parties intéressées. Jusqu'à ces derniers temps on n'avait pas songé assez sérieusement à mettre les jeunes ciseleurs à même d'acquérir des notions qui

leur sont indispensables. A ce propos, on ne peut s'empêcher de se demander pourquoi une profession aussi intéressante se trouve dans le monde de l'art frappée de défaveur; pourquoi les artistes eux-mêmes, qu'un faux sentiment de leur dignité éloigne des travaux matériels, s'abstiennent particulièrement de ceux du métal. L'utilité qu'il y aurait pour eux à s'y adonner n'est pas douteuse, puisqu'en s'y livrant ils arriveraient à terminer eux-mêmes leurs ouvrages & à y mettre jusqu'à la fin leur savoir & leur sentiment. Mais je suis persuadé qu'ils y trouveraient un véritable plaisir, tant les ressources qu'offre la matière sont pour ainsi dire inépuisables. Tandis que dans le marbre une erreur de mise au point est souvent irréparable, dans le bronze à un défaut résultant du moulage ou de la fonte on peut toujours remédier. Les morceaux défectueux peuvent s'arracher & se rapporter sans laisser de traces sensibles; les rivets remplissent les petites soufflures; on relève les endroits qui pourraient être faiblement déprimés. Ces moyens d'arriver à la perfection devraient tenter les artistes. Les sculpteurs, forts de la certitude de ces procédés, l'esprit dégagé des soucis qui sont inséparables du travail des matières fragiles, porteraient dans l'achèvement des bronzes une exécution pleine de liberté & de sentiment.

Non-seulement il n'en est rien, mais l'École des Beaux-Arts, qui fournit pour la sculpture en marbre tant de praticiens de talent, à ma connaissance ne produit pas de ciseleurs. Or, puisque les sculpteurs n'embrassent pas la profession de ciseleur, il faut donner aux ciseleurs l'éducation du sculpteur dans ce qu'elle a de plus formel. La nature de leurs études est facile à déterminer : ils doivent d'abord dessiner & modeler, cela est

de toute évidence; mais il faut déterminer la manière dont ils feront l'un & l'autre : c'est un point très délicat.

Lorsqu'on parle de dessin, il faut d'abord distinguer entre le dessin & le crayon. Nous n'avons plus aujourd'hui le sens droit des artistes de la Renaissance qui se servaient du crayon d'une manière souverainement sommaire, pour jeter sur le papier des compositions, des croquis pris sur le vif, pour arrêter de grandes dispositions architecturales ou les contours & l'effet d'un carton, mais qui n'avaient aucun souci de faire des dessins dans lesquels l'exécution & les ressources particulières que l'on peut tirer du crayon lui-même fussent comptées pour quelque chose. Or, depuis longtemps déjà, le crayon est un despote qui nous pousse. Nous lui demandons, outre les artifices qu'il peut tirer de ses qualités propres, tous ceux qu'une imitation puérile peut faire emprunter à la gravure : hachures ou grainé. Ces pratiques & ces préoccupations auxquelles l'art est étranger nous énervent, & les exercices qui devraient être un hommage au principe du dessin ne servent qu'à rendre manifeste l'asservissement du dessinateur à un instrument subalterne.

Tel est le premier point sur lequel il faut bien se fixer : à savoir que les jeunes ciseleurs doivent par des contours nets, fermes, exacts, représenter les figures & les ornements; qu'ils doivent le faire avec une précision & une finesse dignes du burin, s'initiant par le crayon, & mieux encore par la plume, au travail sévère de l'outil. Autrement ils seraient conduits (ce qui se voit quelquefois) à reporter dans la ciselure le système des travaux empruntés à la gravure en taille-douce, qu'ils auraient appris dans leurs dessins crayonnés. Mais il y a encore une autre raison. On rencontre souvent de jeunes sculpteurs qui

font, d'après la bosse & d'après nature, de jolis dessins : puis, quand ils ont la terre entre les mains, & qu'il faut exécuter une figure, un ornement, on n'y retrouve plus aucune des qualités dont ils avaient fait preuve sur le papier, leurs ouvrages ne sont pas dessinés. Pourquoi cela? C'est qu'ils ont travaillé en peintres; c'est qu'ils ont contracté l'habitude de dessiner sur place : le sculpteur doit se mouvoir continuellement autour de son modèle & autour de ce qu'il fait.

Le plus mince bas-relief offre à l'étude une foule d'aspects & de lignes. Elles sont partout : mille contours successifs se présentent, se vérifiant, se contrôlant les uns les autres, & constituant en définitive par leur rapprochement le réseau & l'enveloppe de la forme palpable. Tranchons le mot : le dessin poussé à l'effet, à la couleur, n'est propre qu'à rendre le sculpteur indolent.

Dessiner, dans la bonne acception du mot, est indispensable; mais le jeune ciseleur devra consacrer un temps plus considérable à modeler; il modèlera en terre & surtout en cire. Il y aurait avantage à ce que les cires qu'il emploiera fussent colorées : par là elles donneraient mieux que l'argile l'aspect du métal. En copiant un plâtre moulé sur le bronze, avec une cire ayant le ton d'une patine antique, on est étonné de voir la copie prendre une importance supérieure au modèle, & arriver à une véritable restauration du monument original. C'est un genre de surprise & un moyen d'éducation dont on peut se rendre compte même par la pensée.

C'est une grande question dans notre temps de savoir ce que c'est que de copier. Après les progrès accomplis dans ces dernières années, il me semble bien acquis que les exemples proposés aux élèves ciseleurs ne doi-

vent être choisis que parmi les plus beaux spécimens de la sculpture en bronze, reproduits par le moulage ou par le dessin. Ce premier point me paraît hors de cause. Mais quelques personnes continuent à penser que pour bien copier il est nécessaire de ne pas comprendre la raison d'être de ce que l'on imite; que la naïveté ou plutôt l'exactitude ingénue est incompatible avec une compréhension méthodique & précise du modèle; en un mot que la sincérité ne peut être obtenue qu'au prix de l'ignorance.

Ainsi, au lieu de nous appuyer sur les moyens si légitimes que la science & l'expérience nous fournissent & qui de plus en plus doivent être les auxiliaires de nos études, il faudrait toujours recommencer l'art, & nous aurions la prétention, en fermant nos yeux & nos oreilles, de créer artificiellement en nous les qualités qui furent celles des artistes primitifs. Si la puissance du sentiment suppléait chez eux au savoir, si leurs contemporains dégageaient dans leurs œuvres l'expression d'avec la forme & se contentaient de représentations où les lois de l'ordre naturel étaient violées, il n'en est plus de même aujourd'hui. Or, si l'artiste est obligé de savoir, celui qui sera son interprète a besoin de ne pas ignorer. C'est déjà pour le ciseleur une tâche très-délicate d'enlever les coutures & de faire de simples raccords. C'en est une plus grave de réparer & de donner le dernier fini. Le ciseleur serait-il moins capable de terminer les formes, parce qu'il aurait appris ce qui les constitue? Ce savoir ne l'aiderait-il pas à distinguer les masses musculaires des détails qu'elles renferment, & ces détails eux-mêmes, dans ce qu'ils ont d'essentiel, de simples accidents? Le dessin général des formes, la direction des muscles, leur point de départ & leur point d'arrivée, la nature des os & des tendons, ainsi

que les places où ils apparaissent, doivent être très-bien compris des ciseleurs. Il est à désirer qu'ils étudient l'anatomie. Après cela, & en cela comme en toutes choses, ils excelleront à faire ce qu'ils comprendront bien. J'en dirai autant de la draperie, qui me semble laisser aussi quelque chose à désirer. Les plis, eux aussi, ont leur construction, & une sorte d'anatomie qu'il importerait de bien faire connaître. Dans ce but, l'étude des plâtres est quelque chose, mais ce n'est pas assez. Il faudrait faire modeler les élèves d'après le mannequin. De belles étoffes, neuves, pures de tout froissement, moins encore ajustées que posées devant eux, seraient de nature à bien faire comprendre les plans des plis, comment ces plans passent du large à l'étroit & de l'étroit au large, & surtout la manière dont les plis se cassent. Cette cassure, qui forme ce que l'on appelle l'*œil*, est une des parties les plus essentielles de la draperie : elle indique le caractère de l'étoffe, elle en dénote l'épaisseur ou la finesse ; elle donne le style, elle est une marque d'art certaine & le signe d'un temps.

On aime à se figurer ce que pourrait être une école à l'usage des jeunes ciseleurs, & à se représenter toutes ses dispositions. A portée des salles d'étude, on trouverait la galerie inséparable d'un établissement semblable, musée véritable, composé uniquement d'exemples, dessins & moulages, exécutés d'après les bronzes. Ainsi les élèves pourraient apprendre à copier avec une rigoureuse exactitude & une parfaite intelligence, tandis que dans le commerce de modèles spéciaux ils s'approprieraient le style qui est véritablement celui de leur art & prendraient sérieusement le goût de leur profession.

Et cependant, il semble que ce ne soit pas tout

encore. Le dessin & le modelage offrent les plus incontestables avantages; savoir se servir d'un crayon & d'un ébauchoir c'est beaucoup; mais en même temps ne faut-il pas diriger le travail professionel, & peut-on abandonner au hasard de l'apprentissage cette initiation effective à laquelle se rattachent les questions les plus délicates du goût? Il faut, je crois, s'en préoccupper comme du couronnement de l'éducation des ciseleurs. Quelquefois on paraît croire que celui qui sait dessiner peut apprendre rapidement la partie matérielle de toutes les professions artistes. Les choses sont-elles en effet aussi simples dans la pratique? Ne faut-il pas au contraire une longue habitude, pour que l'instrument soit rendu docile aux mille flexions de la pensée, & pour que celui qui l'emploie devienne & reste maître de son travail? Chaque instrument n'a-t-il pas sa note, ses ressources, ne porte-t-il pas avec lui une sorte d'inspiration qu'il ne communique, à un moment donné, qu'à ceux qui ont vécu avec lui dans un commerce prolongé? J'en appelle à tous ceux qui manient les outils & qui les aiment. Ils me répondront que le bon praticien tire continuellement de chacun d'eux, indépendamment des effets indiqués par leur nature, des effets improvisés & de pure inspiration. Le ciseau & le traçoir comportent des accents, la lime, une expression qui ne sont qu'à eux : on arrive à compter sur eux comme sur des amis éprouvés, & celui là seul les comprend, entend leur appel & sait les faire parler, qui s'en est fait une intimité.

Ces considérations conduiraient à l'organisation d'un travail de ciselure dans cette école même que nous imaginons, ou du moins d'un contrôle continuel, à son siége, des travaux que les élèves exécuteraient au dehors. Des artistes, des chefs d'industrie, des amis de l'art

sont depuis longtemps préoccupés de la solution de cette question. Il y a des notions fondamentales d'esthétique, des principes de goût que l'on ne peut répandre efficacement que dans un milieu scolaire. Ces principes sont ceux qui régissent toute exécution voulant être définitive & parfaite, toute exécution digne de ce nom. C'est dans l'école qu'on trouverait la force de les transmettre, grâce à l'autorité que crée tout foyer sérieux d'enseignement. Là en effet mieux qu'ailleurs on pourrait s'attacher à faire prévaloir cette grande règle, à savoir que dans la manière de faire il ne doit pas y avoir de système & que le procédé doit être pour ainsi dire insaisissable pour être excellent. Par exemple on mettrait en garde les élèves contre un genre de travail trop usité, & qui se réduit à couvrir toute une pièce d'une sorte de réseau imitant des hachures se croisant régulièrement. Cette disposition, qu'on dirait imitée de la gravure en taille-douce, dénote dans sa souplesse une grande habileté; mais elle a l'inconvénient de sauter à la vue & de distraire l'attention à son profit; de plus elle rend les formes vagues & donne à l'ensemble de la monotonie. On pourrait combattre également l'abus soit du *rifloir,* soit du *mat,* si l'emploi que l'on fait de l'un & de l'autre est exclusif & trop évident. Il y aurait aussi quelques objections à faire à un mode d'exécution qui consisterait à donner aux parties saillantes un aspect effacé, usé pour ainsi dire, & à reporter dans les fonds toute l'énergie & toute la finesse du travail. Ce n'est pas dans de semblables oppositions que réside le mérite de la ciselure.

Il est inutile d'entrer dans plus de détails. Ce que l'on doit en résumé se demander devant un bronze, c'est si la ciselure a été propre à accroître la valeur de l'œuvre, ou si elle n'a cherché qu'à se mettre en évidence

elle-même en faisant parade de son habileté. Qu'on n'en doute pas : plus le ciseleur sera éclairé & rendu difficile sur la nature du travail qu'on attend de lui, plus les vrais procédés de l'exécution iront se perfectionnant.

Pour venir en aide à cette partie de l'enseignement, il serait à souhaiter que l'on possédât des fac-simile de quelques-uns des bronzes qui offrent le plus d'intérêt, soit au point de vue de l'ensemble du travail lui-même, soit sous le rapport de ces accessoires qui lui donnent un caractère si puissant. On fixerait mieux encore par là les conditions de la belle pratique, & on donnerait peut-être l'idée de relever ces artifices qui ajoutent tant à l'impression & dont nous ne faisons plus aucun usage.

Telles sont, Messieurs, les idées que fait naître l'état actuel de la sculpture en bronze; tels sont les moyens qui sembleraient les meilleurs pour mettre les jeunes ciseleurs à la hauteur de la tâche qu'ils ont à remplir : l'art & l'industrie ont beaucoup à leur demander. La question n'a rien de nouveau & tous ceux qui ont connu un artiste, un homme dont le souvenir éveillera toujours les plus affectueuses & les plus intelligentes sympathies, tous ceux, dis-je, qui ont connu le regrettable Jules Klagmann, savent combien depuis trente ans il était préoccupé de cette situation. Après tant d'efforts tentés par les hommes de sa génération, le sentiment d'un état aussi anormal serait profondément pénible, s'il n'existait une fondation qui peut être appelée à le faire cesser.

Depuis quelques années une association importante, la *Réunion des Fabricants de bronzes,* s'est formée dans le but d'imprimer à cette fabrication une direction digne de son passé. Puisse cette œuvre prospérer! puisse-

t-elle arriver à restaurer avec ses propres ressources un équivalent des institutions fondées autrefois par Colbert aux Gobelins! C'est une belle tâche, & digne d'obtenir la coopération de tous les amis de la sculpture en bronze. Déjà cette association a ouvert pour les apprentis ciseleurs une école de dessin dans le local de ses réunions; elle y ajoute une école de modelage. Tous les ans, elle distribue des prix de ciselure institués par des fondateurs éclairés : sans doute ces prix décernés à des ouvrages entièrement exécutés au dehors ne peuvent être considérés que comme la constatation de l'état actuel de la ciselure, ils n'impliquent pas assez cette direction qu'il serait indispensable d'exercer principalement sur les élèves. Si, comme nous le pensons, la nécessité des études d'anatomie superficielle, celles qui ont trait à la pratique même de la ciselure, sont démontrées par la raison, on pourra bientôt les voir installées. Que les artistes qui excellent à créer ces modèles, gloire de notre industrie, prêtent à l'association des fabricants de bronzes un concours efficace, soit en contribuant à l'enseignement dans l'école, soit en introduisant dans son sein un élément plus spéculatif. Des amateurs éclairés, des appréciateurs éminents de l'art viendraient s'y adjoindre, & leur intervention désintéressée achèverait de donner à la *Réunion* sa haute signification & tout son éclat.

Messieurs, dans un temps où tout se divise à l'infini, il faut saluer les entreprises qui tendent à réunir, fût-ce par artifice, les éléments d'un tout, quand ils sont épars, & à rétablir dans nos productions l'équilibre qui peut seul les faire vivre. Les facultés de l'esprit sont étroitement unies; les motifs de nos actions, inégaux en valeur morale, peuvent être distingués par le philosophe, mais non pas se disjoindre dans l'action. Pour être digne de

son intelligence, le travail de l'homme, par les raisons qui le provoquent & par le but qui lui est assigné, doit même, dans l'ordre des œuvres qui ont pour objet le négoce, ne jamais perdre de vue les côtés désintéressés. L'expérience l'a toujours démontré : dès que les principes qui nous élèvent au-dessus des calculs à courte vue sont négligés, la pratique elle-même s'abaisse. Dans les travaux industriels dont la valeur gît dans l'expression, nous ne pouvons atteindre au profitable qu'en ayant toujours les yeux tournés vers le bien & vers le beau.

Ces principes, qui sont ceux de l'Union centrale, me semblent devoir être la règle de toutes les associations qui pourront se produire dans les industries qui relèvent de l'art. En vain le peintre d'histoire voudra s'isoler du décorateur, l'architecte du constructeur, le sculpteur du ciseleur, le statuaire de l'ornemaniste : la nature des choses proteste contre de pareilles divisions. Tous ceux qui contribuent à une œuvre de sculpture sont solidaires, & la postérité les enveloppera dans un jugement unique. Puisque le malheur de l'art & l'esprit du temps ont voulu que nous ne soyons tous que des portions d'artiste, ayons le courage de le reconnaître & la sagesse de reconstituer, en nous unissant, ce faisceau rompu d'énergies qui fait l'homme; relevons, par une éducation libérale & bien entendue, nos coopérateurs indispensables, & rendons à nos créations, par une entente sincère, l'unité, le caractère & l'autorité qui les feront durer.

Un dernier mot encore sur ces problèmes qui doivent être pour nous tous l'objet d'une constante préoccupation. Les difficultés que nous rencontrons n'ont pas toujours existé. On eût fort étonné un maître de Sicyone & les grands maîtres florentins en leur parlant de l'art & de l'industrie comme de deux choses séparées. Vous savez

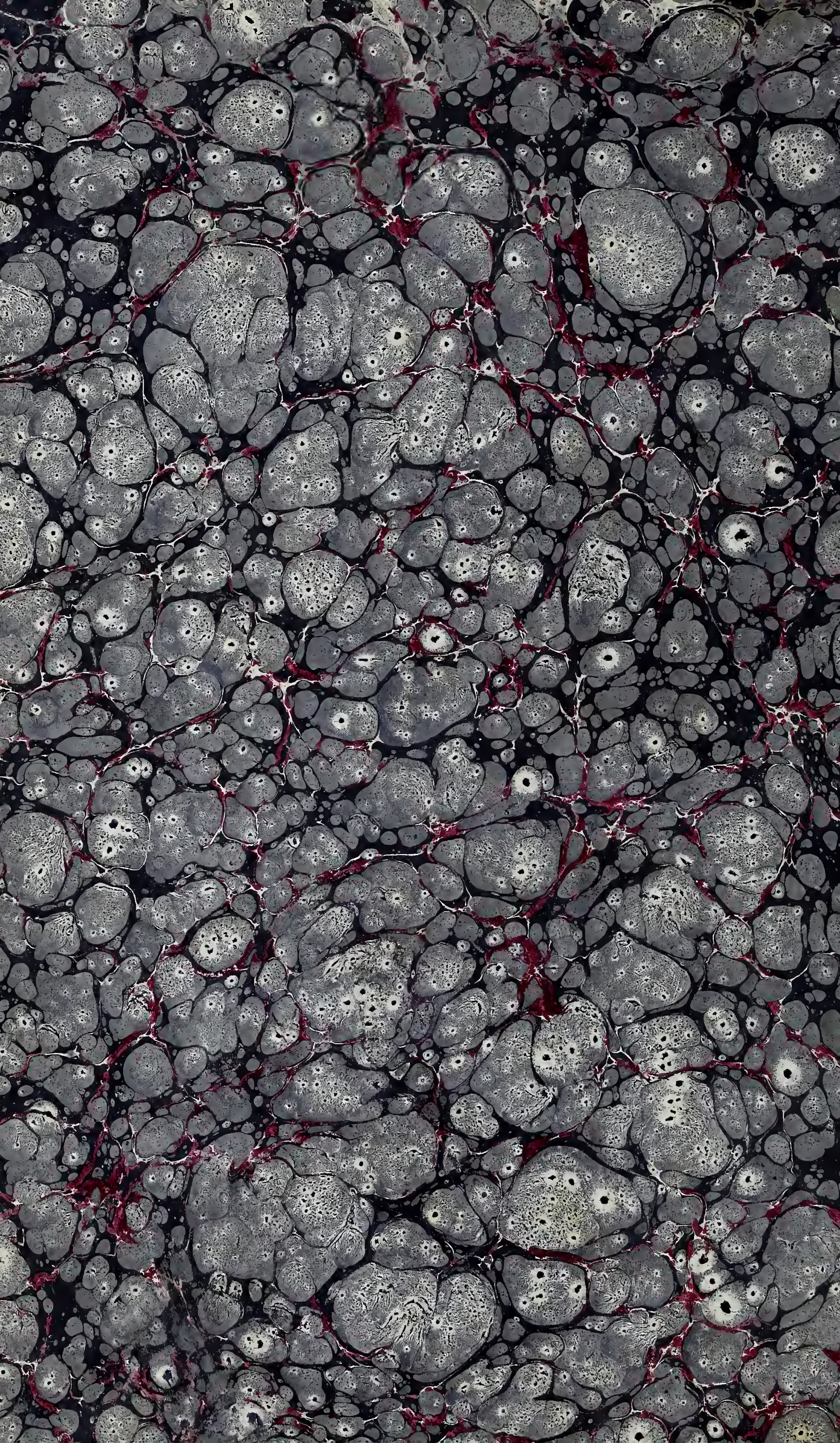
tous comment les fondations de Louis XIV, qui avaient pour but d'ennoblir les arts, eurent pour conséquence de créer dans les arts eux-mêmes & dans le personnel qui les cultive une profonde scission. Colbert, pour parer au tort qu'en reçurent aussitôt nos industries, Colbert créa ces institutions conservatrices qui régissaient les grandes manufactures de l'État & organisa un énergique système de protection sur nos produits. Depuis ce temps, que nos industries aient été soumises aux maîtrises ou qu'elles en aient été affranchies, notre législation spéciale avait toujours été essentiellement protectrice. Maintenant toutes les barrières sont abaissées. La marche des idées sociales a conduit à l'abandon de ce qui n'avait longtemps semblé qu'un droit élémentaire. Je n'ai pas le désir de rechercher si, en liant plus étroitement les intérêts des peuples, on peut mieux leur assurer la paix; si, en développant l'intérêt d'une manière prépondérante, il sera interdit à la passion ou à quelque autre mobile plus généreux de se produire au grand détriment des calculs les mieux établis; si, en un mot, étant devenus des échangeurs dans un trafic immense, nous nous interdirons à cause de cela ces élans spontanés qui sont la force des peuples & ces sacrifices qui sont leur honneur. Les faits, je crois, viennent continuellement éveiller des doutes à cet égard. Tout ce que je veux dire, c'est que dans une telle situation, l'État, en se désistant, s'en repose naturellement sur le pays du soin de pourvoir aux luttes pacifiques. C'est à nous à défendre par des efforts bien concertés ce que nous estimons être l'honneur de notre pays; c'est à nous de reconstruire par l'association une protection morale qui élèvera la valeur de nos produits & la véritable source de nos richesses.

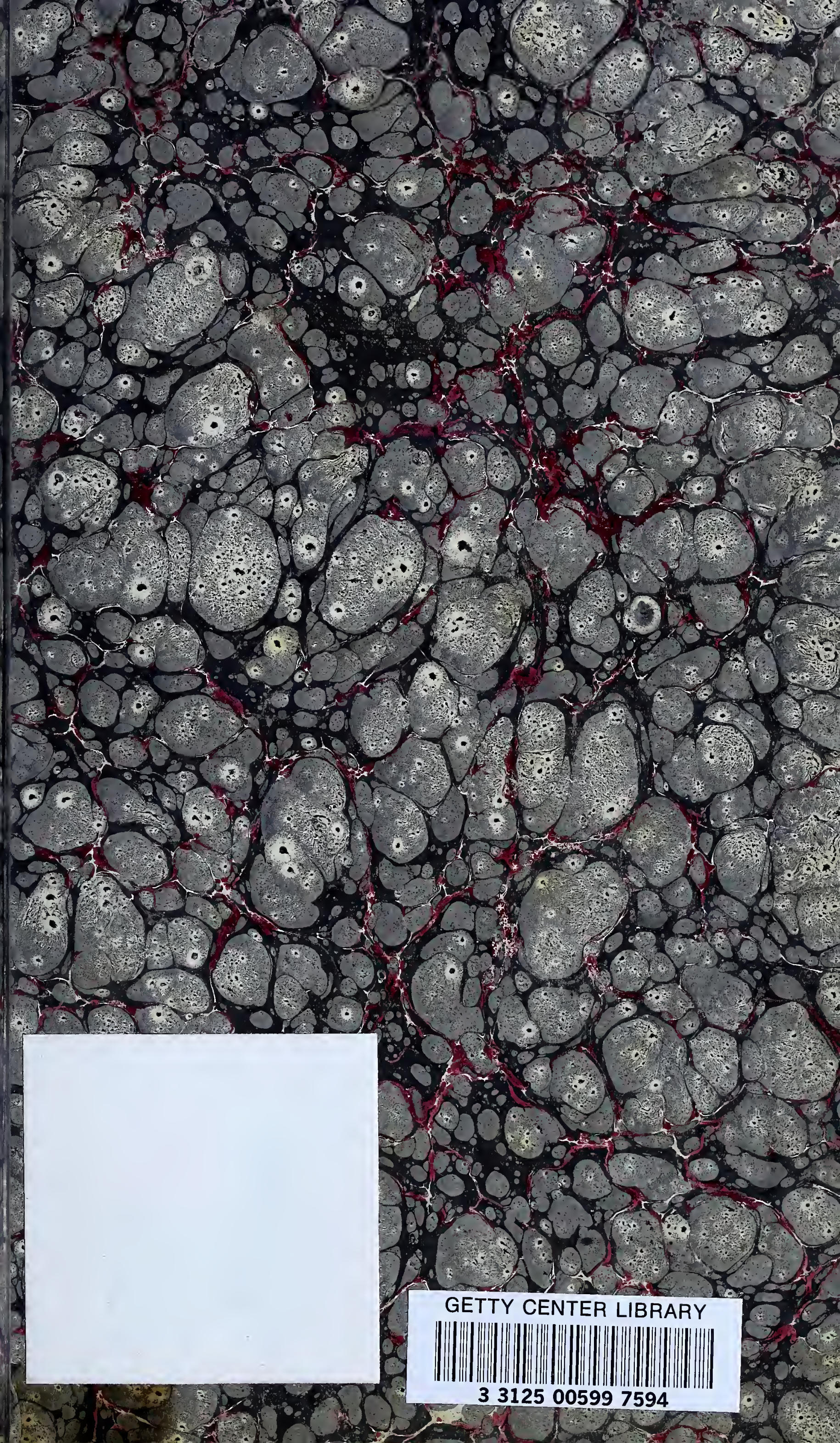
Puissent des associations s'organiser largement &

s'étendre dans ce but! Car au milieu de cette vague sollicitude pour l'humanité & de cette libéralité de bienveillance pour une production banale & des intérêts indéterminés, de pareilles associations assureraient la prééminence de notre industrie : les constituer serait faire acte du plus intelligent & du plus vrai patriotisme.

FIN.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [986]




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00599 7594

